

PROYECTO DE GRADO
ANÁLISIS INTERPRETATIVO DE LA SONATA BWV 1030 EN SI MENOR DE
JOHANN SEBASTIAN BACH

MARÍA CLARA LOZADA OCAMPO

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE ARTES, DEPARTAMENTO DE MÚSICA
BOGOTÁ
2013

"Las obras de arte son de una infinita soledad; nada es más distante para abordarlas que la crítica. Solamente el amor puede tomarlas, guardarlas, comprenderlas y ser justo con ellas. Dése usted siempre razón a su sentimiento contra esos análisis, esas cuentas saldadas, esas introducciones, y aunque usted no tuviera razón, el desarrollo natural de su vida interior le conducirá lentamente y con el tiempo a otro estado de conocimiento."

Rainer Maria Rilke.

Tabla de contenido

Repertorio para el examen de grado	1
Análisis interpretativo de la Sonata BWV 1030 en Si menor para Flauta y Clavecín de Johann Sebastian Bach.....	2
Introducción.....	2
I. Contexto histórico de la obra	3
II. Consideraciones generales sobre la interpretación de la obra.....	4
1. Sobre el análisis teórico para la interpretación:.....	4
1.1 La labor del intérprete.....	4
1.2 Interpretación histórica	7
1.3 Sobre las ediciones	9
1.4 Análisis para la interpretación.....	10
1.5 Sobre la forma	11
1.6 Sobre el fraseo.....	14
1.7 Sobre la textura: tempo y dinámica	15
2. Sobre el instrumento para el que fue escrito originalmente:	17
2.1 El Traverso.....	17
2.2 El sonido	18
2.3 Las articulaciones	19
2.4 Las ornamentaciones.....	20
III. Conclusiones	23
Bibliografía y discografía.....	24
Anexos	26

Repertorio para el examen de grado:

1. Sonata para flauta en Si menor BWV 1030 (1736-37)
Johann Sebastian Bach (1685-1750) Alemán.
 - I. Andante
 - II. Largo e dolce
 - III. Presto

2. Mei, per flauto solo (1962)
Kazuo Fukushima (1930) Japonés.

3. Le merle noir (1952)
Olivier Messiaen (1908-1992) Francés.

4. Cuarteto para flauta y cuerdas No. 3 en Do mayor K. 285b (1781-82)
Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) Austríaco.
 - I. Allegro
 - II. Andantino, Tema y variaciones

5. Sonata for flute and piano (1993)
Samuel Zyman (1956) Mexicano.
 - I. Allegro assai
 - II. Lento e molto espressivo
 - III. Presto

Análisis interpretativo de la Sonata BWV 1030 en Si menor para Flauta y Clavecín de Johann Sebastian Bach

Introducción

Debido a que el pensum de la carrera de Estudios Musicales de la Pontificia Universidad Javeriana tiene una gran preocupación por el análisis teórico de la música, es deber de cada estudiante encontrar la manera en la que esto pueda ser provechoso para su vida artística; por lo tanto la pertinencia de este trabajo radica en demostrar cómo ésta puede ser una herramienta muy valiosa a la hora de hacer una interpretación informada, es decir, que tenga un concepto más allá de lo consignado en la partitura.

Se escogió esta sonata en particular pues, debido a su ubicación histórica, elementos como las articulaciones, ornamentos, fraseos y dinámicas no están señaladas en la partitura, quedando a libre elección del intérprete; esto conlleva a tener que tomar decisiones interpretativas respecto a cada elemento musical y por ello resulta de vital importancia un tipo de análisis especial. Por otro lado, la trascendencia del conocimiento del contexto de Bach radica, como lo dice Schweitzer (1966), en que fue un compositor completamente dependiente de su época, que no intentó trabajar sobre lo nuevo sino que, al explotar géneros tan tradicionales como el coral, el preludio, la fantasía coral y la cantata, consumió el desarrollo musical de tres o cuatro generaciones, hasta el punto exaltarlo de tal manera que el espíritu de su tiempo vive en su música. Schweitzer (1966) lo considera incluso un postulado histórico, una mente en la que las ideas desarrolladas a través del tiempo llegan a término y recogen sus frutos.

Se utilizaron tres tipos de referentes distintos en la realización de este proyecto: los que tratan el tema de la interpretación, tanto desde el enfoque hacia la práctica interpretativa (como el tratado de Johann Joaquim Quantz *On playing the flute* o el método de *Note Grouping* propuesto por James Morgan Thurmond), como desde el problema de la interpretación histórica; los que tratan el tema del análisis teórico y las grabaciones de interpretaciones de otros músicos, que fueron escogidas según criterios de contraste en época de grabación y en instrumentos utilizados; así se contó con versiones para flauta y piano, flauta y clavecín, y traverso y clavecín grabadas entre 1983 y 2008, lo que permitió comparar las diferentes decisiones interpretativas a la luz del contexto histórico en el que fueron tomadas y también en los recursos que ofrece cada tipo de instrumento.

A medida que se fue recolectando la información, se inició el análisis de cómo ésta podría aplicarse directamente a la interpretación de la obra, principalmente frente a factores como el sonido, las dinámicas, el fraseo, la articulación y la ornamentación, teniendo en cuenta consideraciones armónicas, formales, texturales, de estilo, nacionalidad e incluso de gusto personal, que dieron como resultado la propuesta interpretativa que se presentará a continuación.

El trabajo expone la información desde los aspectos más generales hasta llegar a los elementos particulares, y cuenta con una sección de anexos que presenta fragmentos específicos que, debido a sus características, no dejan suficientemente clara la manera en que deben interpretarse; en ella se explica bajo qué parámetros se tomaron las diferentes decisiones a la luz de la información consignada en los anteriores apartados. Por último expone una serie de conclusiones que sintetizan la investigación y el ejercicio de interpretación de esta sonata.

I. Contexto histórico de la obra

Las Sonatas para flauta de Bach datan del momento en que la flauta de pico o flauta dulce estaba siendo relegada por la traversa. Según Anderson (2002) los avances en el mecanismo de construcción y el surgimiento de grandes intérpretes despertaba el interés de los compositores en el instrumento y es por ello que puede considerarse un período de experimentación compositiva en el que la variedad en cuanto a estilo y técnicas es muy grande. Por otro lado, tanto Marshall (1979) como Addington (1985) señalan que el ejercicio de interpretación y composición de la flauta traversa estaba concentrado en Francia en aquella época, por lo que, al menos sus composiciones tempranas para el instrumento, estarían influenciadas por las texturas livianas y los ritmos de danza característicos de la escuela francesa; sin embargo, se debe tener en cuenta que, como bien lo dice Henle (1978), algunas de estas sonatas (como es el caso de la BWV 1030) no están compuestas en un formato común para la época, pues no presentan un instrumento solista con acompañamiento de bajo continuo, sino que tienen una parte escrita expresamente para el clavecín que resulta igual de importante a la del instrumento melódico; según Schweitzer (1966) esto le da un rol más activo y lo emancipa de su papel acompañante debido a que es responsable de por lo menos dos voces, y por ello, las consideraciones que deben tenerse en cuanto a balance temático y dinámico tienen que estar regidas por un estudio concienzudo de la construcción textural de las obras.

La Sonata en Si menor representa uno de los más grandes aportes de Bach al repertorio para flauta, no sólo por su dificultad técnica en cuanto a la interpretación, sino también en cuanto a la composición. Fue terminada durante el último período de su vida, mientras trabajaba en Leipzig, y es un claro ejemplo de la madurez de su estilo. Varios autores señalan la existencia de una versión anterior escrita en Sol menor, de la que sólo sobrevive una copia de la parte del clavecín, y arrojan diversas hipótesis que pretenden explicar este hecho, sin embargo todos niegan la creencia que se tenía de que tal vez fue escrita originalmente para oboe u otro instrumento. Marshall (1979) expone la similitud de su primer movimiento con el coro de apertura de la Cantata 117 *Sei Lob und Ehr' dem höchsten Gut*, que se encuentra en Sol menor, y explica que tal vez se basó en ella, y luego simplemente decidió utilizar una tonalidad más adecuada para la flauta, Addington (1985), por otro lado, se basa en el estudio organológico para decir que en la época de composición de esta Sonata, existían diversos tipos de flautas afinadas en diferentes tonalidades, por lo

que es posible que el compositor escribiera las partes de cada instrumento separadas y transpuestas a la tonalidad correspondiente para cada uno; por último, Verlag (1978) anota que los movimientos 1 y 3, de los que se conserva el manuscrito en Sol menor, son en realidad una reelaboración de una Trío Sonata para dos flautas y bajo continuo, y que esto se evidencia en su diseño textural y alcance tonal; el segundo movimiento habría sido añadido posteriormente y ello explicaría que su textura fuera mucho más transparente y homofónica.

Sea cual sea la verdadera razón de la existencia de este manuscrito anterior, la evidencia sí arroja dos conclusiones principales que deben ser tenidas en cuenta en su interpretación: la primera es la cercanía con el canto que se aprecia especialmente en los primeros dos movimientos; la segunda, el hecho de que está pensada para que existan tres voces, lo que la hace altamente contrapuntística, y da como resultado una textura densa en la que el diálogo entre las voces es muy evidente y a la vez muy complejo.

Está compuesta en tres movimientos: el primero es un *Andante* con una amplia variedad temática que se reparte magistralmente entre los dos instrumentos; el segundo, *Largo e Dolce*, corresponde al movimiento lento y melódico de textura homofónica en el que, si bien la flauta juega un papel protagónico, el acompañamiento tiene un rol activo dentro de la unión y desarrollo de las ideas musicales, y que por su comportamiento rítmico y melódico parecería bastante cercano al Estilo de la Sensibilidad o *Empfindsamer Stil*, que surgió alrededor del reino de Prusia, y del cual los hijos mayores de Bach son principales exponentes; el último se divide en dos secciones: una fuga, técnica contrapuntística por excelencia que fue ampliamente explorada y desarrollada por Bach, y una giga, que a pesar de ser una danza folclórica, presenta una gran elaboración textural y está concebida como medio para explotar la profusión y variedad de ideas presente durante toda la sonata.

II. Consideraciones generales sobre la interpretación de la obra

1. Sobre el análisis teórico para la interpretación:

1.1 La labor del intérprete:

En su diálogo *Ión*, Platón pone en boca de Sócrates la siguiente afirmación:

Porque no sería buen rapsodo aquel que no entiende lo que dice el poeta. Conviene, pues, que el rapsodo llegue a ser un intérprete del discurso del poeta, ante los que lo escuchan, ya que sería imposible, a quien no conoce lo que el poeta dice, expresarlo bellamente. ¿No es digno de envidia todo esto? (Platón, 1871: 250)

Con estas palabras, claramente queda expresado que el papel de cualquier intérprete debe ser activo frente a lo que está presentando. Tanto Lawson y Stowell (2003) como Reid (2006), Dolmetsch (1946), Quantz (2001) y Cone (1968) mencionan la importancia de comunicar algún tipo de emoción en la música como preocupación esencial de los tratados

de los siglos XVII y XVIII; esto demuestra una concepción de que el intérprete es tan creador de la obra como lo es el compositor y de que el éxito de una obra depende tanto del uno como del otro (Quantz 2001).

Todos ellos sugieren además que el orador y el intérprete son comparables: Quantz (2001) enfatiza en que la similitud de sus oficios radica en que ambos quieren transmitir ciertas ideas al oyente para así moverlo de una pasión a otra y Lawson y Stowell (2003) señalan que la pieza musical se consideraba realmente una forma artística de discurso, de la misma manera en que lo era el proceso de composición, influenciados ambos por los afectos, que son descritos en los tratados. Así, era de vital importancia crear un vocabulario expresivo que permitiera la comunicación entre el compositor, el intérprete y la audiencia.

Hay entonces un punto importante para tener en cuenta, como todos ellos señalan, y es el hecho de que al ser la música un lenguaje y el intérprete un orador, las estructuras retóricas deben puntuarse: es necesario dar articulación a las frases y separar las diferentes ideas cuando su sentido termina, pues, como dice Dolmetsch (1946), el fin de la música no son los patrones de sonidos ni los experimentos de contrapunto, sino la expresión del significado real que hay más allá de ellos. Para Reid (2006) la formulación de una interpretación ocurre de la siguiente manera: así como el actor debe decidir cómo expresará el texto, esto es, las palabras y las frases dentro del contexto, el músico debe decir cómo tocar cada nota respecto a relaciones inmediatas con su entorno y también a las más amplias. Esto plantea una multiplicidad de formas de expresión que varían de un músico a otro pues, de la misma manera en que se hace al hablar, cada uno toma ciertos temas y los organiza a su gusto y parecer en la forma de su discurso de diversas maneras. Para Dolmetsch (1946), el intérprete debe hacerlo con comodidad, libertad y naturalidad, pero sin desviarse de la idea original que propone el compositor. Allí surge una preocupación expuesta por Reid (2006) y es que el intérprete se encuentra constantemente en una posición difícil que se mueve entre respetar al compositor y poner en práctica su propia perspectiva, lo que convierte a su trabajo en algo muy subjetivo.

Debido a lo anterior, la necesidad de conocer las posibles intenciones del compositor se convierte en una preocupación fundamental al enfrentarse a cualquier obra. Tanto Quantz (2001) como Dolmetsch (1946) plantean la importancia de hacer el discurso variado y lleno de contrastes, pero basado en algún criterio para decidir los medios por los cuales se logran estas diferencias, y éste se basa en dos cosas: el conocimiento del estilo y el gusto personal. Según Reid (2006) y Dolmetsch (1946), al revisar las obras de tratadistas como Tosi, Sloboda, C.P.E. Bach, Frescobaldi y Mace se hace evidente la importancia que tenía para ellos el escuchar a otros para apropiarse de las diferentes sonoridades específicas de cada estilo y entrenar el juicio en la toma de decisiones.

Cone (1968) comenta que según Alfred North Whitehead el estilo es la moral fundamental de la mente, y concluye que, por lo tanto, la moral última del intérprete, su responsabilidad,

debería ser comprender y comunicar ese estilo. Por otro lado hace evidente que se tienen ciertas concepciones generalizadas respecto a cada período histórico que no obedecen a una investigación profunda, sino más bien a lo que la tradición ha considerado como correcto a lo largo del tiempo, y, con el fin de iluminar un poco el trabajo del intérprete, da algunas especificaciones sobre la práctica compositiva e interpretativa de los principales períodos de la música, haciendo énfasis en que, dado que la interpretación es una elección respecto a qué relaciones implícitas dentro del texto deben hacerse explícitas para el oyente, es necesario que esa elección se base en el conocimiento del estilo.

Para los fines de este trabajo, conviene decir que plantea la uniformidad del pulso métrico como característica fundamental del Barroco, pero sólo como una faceta que impregna la textura, pues los pulsos son un marco preexistente independiente de los eventos musicales que controlan. De esta idea se derivan varias cosas: la primera es que, aunque parezca que el ritmo se desfigure, el elemento en común y la sustancia entre ese marco y la música es el pulso, lo que explica por qué cada movimiento de una obra funciona una unidad en un solo tempo (o con secciones en un solo tempo) y lleva a la conclusión de que, cuando éste varía a petición del compositor, debe mantenerse una relación aritmética que unifique la interpretación; la segunda es que los eventos musicales que son similares suelen ocurrir en la misma proporción de velocidad dentro de la obra, lo que da pistas sobre la articulación formal; la tercera explica que debido a que la textura suele ser altamente contrapuntística y hay una jerarquía de eventos que ocurren de manera simultánea, cada uno a su propia proporción, es el estricto control métrico, que va desde los pulsos hasta las frases, el que ayuda a mantener la unidad de la música, demostrando así la importancia de encontrar un pulso colectivo dentro de cada interpretación; la cuarta y última es que, debido a que la unidad métrica es el pulso, el compás representa sólo un paso en la jerarquía de subdivisión y combinación de pulsos que permanecen invariables y por ello las agrupaciones de 2 o 4 compases tan comunes en el clasicismo no deben determinar siempre el fraseo de la música barroca, pues suelen ocurrir agrupaciones distintas, menos simétricas.

Respecto a lo temático, Cone (1968) anota que es necesario entender la idea de regreso como aspecto fundamental en la articulación de la forma. Tanto la *Fuga* como el *Concerto* presentan un sujeto o un *ritornello* que, al ser material recurrente, ubican al oyente dentro de la obra al anclarlo siempre a lo familiar en un área tonal importante dentro del ciclo presentado. Los episodios y solos llevan de una zona otra reflejando el movimiento tonal inexorable e inevitable que va pulso a pulso, compás a compás y parte a parte, hasta regresar a la tonalidad original.

Todo lo expuesto por Cone (1968) permite concluir que para interpretar música barroca de una manera más o menos fiel a las intenciones del compositor es necesario lograr una igualdad relativa de los pulsos para que la orientación dentro del compás obedezca más a la naturaleza de los eventos musicales que a los acentos métricos y así expresar naturalmente las ambigüedades métricas que puedan presentarse de acuerdo con el contexto en el que

ocurran. Por otro lado debe entenderse que los pasajes de transición no son eventos subordinados, sino secciones de tensión que llegan a su resolución cuando reaparece el material principal, el cual, sin importar el área tonal en la que aparezca, es lo familiar y por lo tanto un “punto de encuentro” tanto dentro del ensamble que interpreta, como entre los intérpretes y la audiencia.

1.2 Interpretación histórica:

Desde mediados del siglo XX, el interés por el tema de la interpretación histórica se ha hecho cada vez más notorio. Lawson y Stowell (2003) señalan que la preocupación por el conocimiento de los instrumentos y las técnicas interpretativas, especialmente de la música anterior a 1750, ha cobrado una importancia cada vez mayor, obedeciendo al reconocimiento de la trascendencia que tiene comprender las condiciones en las que se originó un repertorio para dar sentido a las ideas que el compositor pretendía transmitir y el resultado sonoro que esperaba, y lograr, por lo tanto, darle mayor expresividad; sin embargo, el asunto del gusto personal también entra en juego en la labor interpretativa y por ello se requiere un estudio concienzudo para intentar conciliar estos dos aspectos. Este tipo de análisis se realiza tanto desde el campo de trabajo de los intérpretes como desde el de los académicos y en total relación de dependencia, pues para alcanzar un conocimiento más o menos completo es necesario estudiar la música desde todo punto de vista posible. Walls (2006) señala que, según Carl Dahlhaus, la historia del arte en general se encarga también de un presente estético, y propone que la interpretación histórica debe intentar mediar entre ese pasado histórico y la manera en la que se concibe la interpretación hoy en día.

Lawson y Stowell (2003) advierten que desde el siglo XIX era notorio que los estilos de interpretación contemporáneos no necesariamente encajaban con la música más antigua y un ejemplo de ello es la serie de “conciertos históricos” que Francois-Joseph Fétis inició en el conservatorio de París en 1832, la cual constituyó un intento de comenzar a ver la música desde su contexto y no desde el presente, y un antecedente al planteamiento de la pregunta sobre la autenticidad, que obligó a buscar en diversas fuentes. No obstante, ahí aparecen algunos problemas pues, aunque existen tratados con ejemplos específicos escritos que pueden dar luces sobre las prácticas interpretativas de la época, es necesario entender que, como anota Walls (2006), ciertos principios de interpretación se aprendían a través de la transmisión oral de la tradición que portaban los maestros y la escucha de la música que sumergía a los intérpretes en los diversos entornos en los que iba apareciendo el repertorio. Para Donington (1947) la dificultad más grande radica en que esta tradición no fue continua debido a que la música siguió su curso de evolución sin dejar algún tipo de constancia sonora, y por lo tanto es necesario apoyarse en los documentos escritos y las partituras.

Si bien los registros escritos son fuentes valiosísimas de información, hay que tener en cuenta que, como lo dice Dolmetsch (1946), la notación no sólo ha cambiado a lo largo de

la historia de la música, sino que es además incapaz de transmitir exactamente el resultado sonoro que se esperaba, y más aún en el barroco, cuando elementos esenciales como el tempo, las dinámicas, las articulaciones, las ornamentaciones, en ocasiones el relleno de un bajo continuo e incluso el ritmo real de las obras eran dejados al juicio del intérprete (quien tenía mayor conocimiento de estilo del que tiene un intérprete contemporáneo); pero además de esto algunas de las convenciones que se utilizaban cayeron en desuso o tienen significados diferentes hoy en día y de ahí se deriva entonces la importancia del conocimiento y estudio de la notación.

También se debe tener en cuenta que, por otro lado, los instrumentos, en particular los de viento, sufrieron varias transformaciones a lo largo del tiempo y si bien éstas permitieron avances mecánicos que, para Lawson y Stowell (2003), les dieron una nueva versatilidad, parte del color individual y característico de cada uno cambió notablemente y por lo tanto se debe ser consciente de que el instrumento con el que se interpreta hoy en día, no es aquel que el compositor tenía en mente.

Todos estos aspectos hacen evidente la dificultad que atraviesa todo intérprete al enfrentarse a este tipo de obras, y finalmente permiten llegar a la conclusión de que la herramienta mediante la cual se toman las decisiones interpretativas es el gusto musical y por ello se requiere que el intérprete ejercite su capacidad de juzgar e indagar sobre ciertos temas. Por un lado están los parámetros bajo los cuales el compositor operaba: su nacionalidad, sus barreras estilísticas y su relación con las convenciones musicales, y por otro lado los parámetros bajo los cuales está escrita la música: el ritmo armónico, que determina en últimas el tempo, el carácter de las figuras rítmicas y la función de cada pasaje dentro del contexto de la obra, que determina dinámicas, flexibilidad rítmica, fraseo, articulación y ornamentación. Para Lawson y Stowell (2003) estos factores dependerán de los juicios sobre el resultado sonoro que se hagan a la luz del conocimiento teórico y la experiencia en el repertorio pues, a fin de cuentas, aunque la intuición es muy importante, no sustituye el conocimiento, y la investigación histórica es una parte muy importante en el proceso de interpretación. Señalan incluso que muchos de los tratadistas de la época (Marpung, Tosi, Geminiani) hablaron sobre la importancia de escuchar a otros para ejercitar el juicio y apropiarse de las características de cada repertorio antes de tomar decisiones sobre la interpretación, y que éste último publicó dos tratados sobre gusto que ilustran detalles muy específicos como los mejores lugares para introducir trinos, mordentes, giros, reguladores y parámetros para las ornamentaciones *extempore* que fueran acorde con el estilo.

Así se introduce entonces el concepto de estilo, que básicamente es la manera en que los componentes de una obra (ritmo armonía, melodía, tempo, ornamentaciones) son interpretados. Es necesario tener presente que, a diferencia de lo que ocurre hoy, cuando la práctica está más universalizada, en el período en cuestión había marcadas diferencias en el estilo que obedecían a regionalismos y nacionalidades debido a la tradición, el contexto, la

función social y el idioma, e incluso a gusto personal; y no sólo en lo referente a la composición, sino también a la interpretación, que variaba influenciada por la construcción de los instrumentos, la afinación y el concepto de “sonido ideal”.

Los principales idiomas nacionales durante el barroco eran el italiano, el francés y el alemán. Según Lawson y Stowell (2003) el primero era muy libre y caprichoso, rico en fantasía y en sorpresas, es decir extravagante; por otro lado el francés se regía por la severidad formal, la precisión y el refinamiento, basado principalmente en la danza y por lo tanto con una rítmica muy clara, por lo que era mucho más ordenado y severo en la forma de interpretarse, en especial en lo referente a los ornamentos; por último Quantz (2001) describe el alemán como rico en armonías y acordes llenos, ni melodioso ni encantador, un poco más universal al utilizar las mejores cosas de la música extranjera como la delicadeza francesa y la vitalidad italiana.

En lo que concierne a este trabajo, resulta pertinente tener en cuenta esa riqueza armónica de la que habla Quantz (2001) como elemento fundamental del estilo alemán, y además ser consciente de que, al tener ese pensamiento de apertura hacia la música cultivada en otras partes de Europa, es posible encontrar características de los estilos francés e italiano en la obra de compositores como Bach y Telemann.

1.3 Sobre las ediciones:

Un factor que debe tenerse en cuenta al interpretar música antigua es el hecho de que la partitura ha pasado por manos de un editor quien, de manera similar a lo que hará el intérprete cuando estudie la obra, tomó decisiones informadas sobre los diferentes aspectos de la música. Para Lawson y Stowell (2003) el entender los objetivos y métodos del editor es de suma importancia en la medida en que la edición representa su concepción sobre la obra, determinada por un examen crítico de la música y su historia que encierra desde el contexto histórico y estilístico, hasta la concordancia de fuentes (manuscritos o versiones impresas) que muchas veces son contradictorias; y por ello representa un perfil posible de la música, pero no el único. Por lo tanto la información consignada en la partitura no debe tomarse como respuesta absoluta a preguntas que finalmente no tienen una única solución, sino como una herramienta que ayude al intérprete a tomar sus propias decisiones.

Sobre la historia de los diferentes tipos de ediciones Lawson y Stollen (2003) comentan que a mediados del siglo XIX empezaron a aparecer las *performing editions*, en las que los intérpretes virtuosos o maestros famosos “actualizaban” la música antigua al incluir indicaciones de dinámicas, tempo, fraseo, pedales y digitaciones; pero estas concepciones de la música estaban más cercanas a lo que sería a un arreglo, en la medida en que muchas de las decisiones que tomaban eran arbitrarias. Como reacción a ello, y en la búsqueda de versiones menos anacrónicas de las obras, aparecieron las primeras ediciones *Urtext* a

finales del XIX las cuales, según Boorman (2013), pretendían presentar el texto original, sin ningún tipo de corrección o adición del editor. Sin embargo agrega:

This claim that a modern edition is an 'Urtext' is difficult to support. As the foregoing makes clear, any original text rarely exists for music composed before the 18th century, and any attempt at its reconstruction is not only impossible but also of questionable value. Even for music from 1700 on, few sources can be transcribed into a modern edition without editorial intervention. (Boorman, 2013)

Y de esta manera hace evidente la importancia conocer el número de fuentes y las posibles incongruencias entre ellas, que suelen estar indicadas en los prefacios o notas adicionales de las partituras.

La edición que se utilizó para este trabajo es precisamente la versión *Urtext*. Su editor, G. Henle (1978), presenta las siguientes como las fuentes que utilizó en orden de mérito de acuerdo con el *Critical Report of the New Bach Edition, Series VI, Vol.3, edited by Hans-Peter Schmitz, Kassel 1963*:

1. *autograph, Deutsche Staatsbibliothek, Berlin, Mus. Ms. Bach P 9975. Consulted at vague points: copy*
2. *Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Berlin, Mus. Ms. Bach P 229; copy*
3. *as above, Am. B. 53.*

También incluye una serie de discrepancias rítmicas y melódicas entre ellas, que fácilmente resuelve al observar cómo son presentados o imitados los materiales por alguna de las otras voces. Ello permite concluir que en el caso específico de esta sonata las decisiones del editor fueron más sencillas de tomar, y por lo tanto son confiables.

1.4 Análisis para la interpretación:

Según Rink (2006), todo conocimiento que se derive del análisis, bien sea intuitivo o deliberado, influye en la concepción de la música y por lo tanto en la manera como se interpreta, pues la interpretación requiere de decisiones sobre la función que tiene cada fragmento dentro de la obra, y éstas se toman dentro de una dinámica entre el pensamiento intuitivo y el consciente. El autor menciona que existen dos posturas fuertes respecto a qué tan necesario es el análisis para la interpretación: en la primera se encuentran los que, como Leonard Meyer, consideran que éste se encuentra implícito en el ejercicio interpretativo, por más intuitivo que sea, y en la otra, personajes como Eugene Narmour, quienes afirman que es necesario un análisis profundo para construir parámetros estéticos sobre los cuales trabajar.

De esa manera plantea la diferencia entre lo que él llama el análisis riguroso y el análisis del intérprete. Anota que el primero suele ser útil para memorización, o para resolver

problemas conceptuales y técnicos, pero que utiliza técnicas de descripción que dejan de lado la temporalidad, tan importante dentro de la concepción de un arte que ocurre en el tiempo; por otro lado propone que el segundo suele ocurrir de manera evolutiva mientras se practica, es cambiante a medida que se descubren elementos nuevos en la obra y depende en gran parte de la intuición, lo que podría resultar un problema cuando ésta no está lo suficientemente instruida, por lo que también implica experiencia y conocimiento.

Por lo tanto salta a la vista que estos dos tipos de análisis tiene falencias por separado, sin embargo no son excluyentes y pueden trabajarse en conjunto para lograr abarcar una concepción más efectiva de la obra. El autor anota además que con ambos tipos de análisis se llega a las mismas conclusiones, pero bajo diferentes términos, pues los eventos que ocurren en la música existen independientemente de cómo se los llame; así, el identificar una cadencia en el análisis riguroso es lo mismo que sentir un punto de reposo en el del intérprete, y en los dos casos debería derivar en reconocer ese sitio como un punto de articulación.

Propone entonces un método cuyo objetivo principal es descubrir la forma de la música, (más allá de su estructura) y la manera de proyectarla, teniendo en cuenta que la importancia de la idea de temporalidad es fundamental, que la música no está confinada en la partitura, y que todos los resultados del análisis deben incorporarse a la interpretación teniendo en cuenta consideraciones de estilo, género, tradición y técnica.

Este método propone identificar las divisiones formales, el esquema tonal básico, los tempos, las dinámicas, el ritmo y los motivos y líneas melódicas concibiendo siempre la obra como un proceso que ocurre en el tiempo. Esto quiere decir que sus partes no deben entenderse como bloques seccionados sino como una interacción de fases estables o estáticas a fases inestables o dinámicas, que hay que entender cómo la posición de las dinámicas y fluctuaciones en ritmo obedecen a la ubicación de un potencial energético, y la reiteración de motivos o temas cumple una función específica dentro de la forma. Una vez se tiene claro todo esto, debe estar presente como sensación básica mientras se interpreta la música.

Por ende, debido a que el éxito de una interpretación se deriva de la manera en que se da una significación en contexto a cada una de sus partes, el análisis puede convertirse en un medio para proyectar la música, que no restrinja al intérprete, de la misma manera en que lo plantea Reid (2006): un estudio considerado de la partitura, más que una técnica académica rigurosa. Se expondrá más adelante cómo la idea de relación entre partes y significado de los eventos en su contexto fue de vital importancia la en la realización de este análisis.

1.5 Sobre la forma:

Como se mencionó anteriormente, la articulación del discurso es uno de los elementos más importantes dentro del ejercicio interpretativo que, según Cone (1968), debe ser un hecho

dramático, muy cercano al teatral, con un inicio, un nudo y un desenlace. El autor plantea la idea de que las artes están delimitadas por algún tipo de marco que las separa del mundo real y en el caso de la música ese límite está representado por el silencio, no obstante, existe también una articulación interna que separa los diversos eventos dentro de una obra y les da funciones diferentes, al igual que en el resto de las artes. Por ello no basta con conocer la ubicación de estos marcos sino que es necesario preguntarse cómo funcionan y qué incidencia tienen en la percepción de la forma que tiene el oyente.

Su teoría plantea que la forma de la música se basa en relaciones básicamente rítmicas, y lo temático y armónico aparece como elemento subordinado a ellas, sin dejar de ser importante; por ello considera como interpretación efectiva aquella que descubre y da a entender la vida rítmica de la obra. El ejemplo más claro de esto es el entender la presentación de la tónica como un gesto tésico dentro de la estructura, y toda la fluctuación tonal para llegar a ella como su anacrusa. Así, contrapone a la idea tradicional de hipermétrica (agrupaciones de compases que se alternan entre fuertes y débiles a manera de pulsos) la de un principio más orgánico en el que existe un tiempo fuerte inicial (similar a un acento con *diminuendo*), un período de movimiento (que varía según el contexto) y un tiempo fuerte cadencial (que correspondería a la meta de un *crescendo*). De esta forma puede entenderse la frase como anacrusa de su final y expandirse a la forma entera: una frase como anacrusa a otra y una parte como preparación de la siguiente.

Esto requiere un análisis melódico y armónico de las llegadas o cadencias para determinar cuáles de ellas son realmente estructurales y ubicarán al oyente dentro del todo, y cuáles más débiles y existen en función de las primeras. Una vez decidido esto deben tomarse ciertas medidas para aligerarlas o enfatizarlas según sea el caso, haciendo uso de herramientas dinámicas, de ornamentación o de articulación. Respecto a lo anterior, Cone (1968) presenta un principio interesante y es que en el inicio de la obra, el impulso debe ser más fuerte para crear expectativas, y hacia el final las llegadas se vuelven más importantes para enfatizar su resolución.

En el caso específico de la Sonata en Si menor, sus tres movimientos presentan formas de dos partes que son articuladas por la aparición del material básico principal de cada uno. En el caso del segundo movimiento y la *Giga*, que corresponde a la segunda parte del tercero, estas partes se encuentran demarcadas por barras de repetición que no dejan lugar a dudas sobre su estructura. Los dos movimientos restantes se encuentran articulados por la idea de retorno que Cone (1968) propone como aspecto fundamental en la articulación de la forma en el barroco: en el caso del primero, un gran rompimiento de textura en el c.79, que coincide a una semicadencia en la tonalidad original y prepara la aparición del material básico en el c. 80 que se escucha por primera vez en la tonalidad original desde que fue presentado al inicio; y en la *Fuga* que abre el tercer movimiento una cadencia frigia en el c. 51, seguida del único silencio de blanca que aparece en ella, articula la aparición del sujeto en iv en la voz del bajo.

Es evidente cómo en estos dos movimientos Bach recurre a las semicadencias para articular la forma en la medida en que preparan el regreso a lo familiar, que ubica al espectador dentro de la obra. Tras analizar las diferentes posibilidades, se concluyó que la mejor manera de enfatizarlas es mediante la ornamentación en el primer movimiento, añadiendo una *appoggiatura* sobre el tiempo fuerte del trino (que crea una disonancia y despierta el interés del oyente) y agregando una resolución al final que acentúe la llegada a la sensible; y la dinámica en el tercero, al tocar en *decrescendo* la línea de descendente y apoyar la idea de que lo importante es la llegada al V y el rompimiento en la textura, además de que se entienda que ese punto de tensión se resuelve con la entrada del sujeto.

Hay que resaltar que es el clavecín quien presenta el material básico en ambos casos, por lo que se debe tener cuidado de mantenerse dentro de una dinámica que permita al oyente enfocarse en su línea y no en la de la flauta.

En el segundo movimiento y la *Giga* no existen problemas respecto a la división formal, sin embargo los signos de repetición plantean la pregunta de qué tan necesarios deben ser. Cone (1968) asegura que ciertas consideraciones deben ser tomadas en cuenta a la hora de decidirlo, por ejemplo ¿dará esa repetición nuevas luces sobre el material ya escuchado o por el contrario será redundante? ¿existen casillas de repetición con material que deba ser escuchado? ¿ayuda a balancear de alguna manera la proporción de la forma? El responderse estas preguntas permite tener claro el propósito de la reiteración.

Debido a que el segundo movimiento es corto y se presta para variaciones *extempore*, realizar las repeticiones vale la pena en la medida en que se estaría dando variedad a la interpretación, asimismo presenta casillas de repetición en las que el material del clavecín cambia y resulta interesante escuchar las dos versiones del final de cada sección. Por otro

lado, la repetición de la *Giga* parece menos conveniente pues viene introducida por la *Fuga* y el movimiento acabaría siendo demasiado extenso, además, al ser rápida no da lugar a variaciones *extempore* que puedan resultar realmente interesantes y por último, la aparición reiterada del material básico a lo largo de toda la parte hace que suene un poco redundante.

1.6 Sobre el fraseo:

Una vez está entendida la forma macro de los movimientos, es necesario ir al nivel de las frases para asegurarse de que las ideas musicales se entiendan en un nivel más inmediato. Según Thurmond (1991) en las artes que ocurren en el tiempo (poesía, danza y música) la expresión está definida por la cualidad o impresión de movimiento en la medida en que el movimiento rítmico es característico de lo que está vivo, por lo que puede concluirse que a mayor movimiento, mayor ritmo y por lo tanto mayor expresión. Sugiere entonces que es vital encontrar los factores que permiten la percepción de ese ritmo para hacer una buena interpretación, proponiendo que los sonidos no sólo tienen altura, duración, intensidad y timbre, sino que también crean sensación de movimiento mediante su combinación (a través del tiempo, no del espacio) y esa es la sensación rítmica. De esta manera se entiende el ritmo como flujo de acontecimientos, no como jerarquía de tiempos fuertes y débiles, y por ello los acentos resultan ser el evento que controla la organización de la frase, al igual que en el lenguaje hablado.

Introduce entonces los conceptos de *arsis* y *tesis*, derivados de la Tragedia Griega y ligados a la danza, en donde el segundo correspondía al primer paso de los bailarines, y el primero al movimiento previo a éste. Anota que, debido a la posición de la *tesis* justo al inicio de cada compás, ésta tiende a ser enfatizada por los intérpretes inexpertos, que no comprenden que la trascendencia de la *arsis* radica en que, al ser la porción que progresa de un sitio a otro, es la portadora de movimiento. Así, propone una visión anacrúsica de la música, en donde la dirección de gestos hacia puntos de reposo es lo más importante para lograr un buen fraseo.

Expone su teoría de *Note grouping* (agrupación de notas), que consiste en agrupar patrones que van dirigidos hacia un punto de reposo, buscando las relaciones de *arsis-tesis* (no *tesis-arsis* que es como suele leerse la notación convencional) desde la subdivisión más pequeña hasta las figuras más grandes, para luego buscar una especie de intensificación que represente esta dirección, pero que no desemboque en un acento. Considera que el acentuar el tiempo fuerte del compás es redundante pues éste ya se encuentra bien explicitado por los cambios armónicos y la lógica rítmica, y el hecho de olvidar que lo más importante es destacar la anacrusa, que es la parte activa, es lo que resulta en una interpretación mecánica. A la luz de esto, pasajes como el siguiente deberían agruparse así:



1.7 Sobre la textura: tempo y dinámica:

Aunque textura, tempo y dinámica no suelen ser aspectos que se asocien de forma inmediata al pensar en la interpretación, es necesario entender que en la música de Bach en general, y en esta sonata en particular, el primero resulta determinante en las decisiones que se tomen sobre los otros dos, y esto es debido a que, como lo hace evidente Schweitzer (1966), en texturas tan polifónicas deben entenderse claramente las superposiciones del material y cada línea debe tener espacio. Recomienda utilizar un tempo más lento en estas texturas “oscuras”, que de vitalidad a la obra destacando sus detalles. De igual forma puede aplicarse a las dinámicas la idea de que cada línea debe sobresalir en el momento en que su función así lo requiera.

Son pocas las pistas que se dejan explícitas en la partitura y uno de los puntos importantes para tener en cuenta es que, como lo dicen Lawson y Stowell (2003), las palabras utilizadas como referente durante la época de Bach respondían más al carácter de la obra que a una indicación de velocidad; esto deriva en múltiples posibilidades de interpretación, pero que deben seguir ciertos parámetros de estilo. Donington (1947) por ejemplo, comenta que las palabras *Adagio* y *Andante* no se refieren a tempos tan lentos, ni *Allegro* y *Presto* tan rápidos y Dolmetsch (1946) advierte que se debe tener cuidado con los valores de las notas pues, aunque se utilicen figuras de duración más larga, la música antigua no era más lenta; allí se plantea el problema que debe resolverse teniendo en cuenta consideraciones analíticas armónicas, melódicas y por supuesto texturales.

El primer movimiento de la sonata está marcado como *Andante* pero escrito en valores bastante pequeños, esto, sumado a la rapidez de su ritmo armónico (de corchea en su mayoría) y la amplia presencia de imitaciones (a veces muy cercanas y en diferentes tonalidades) hace necesario tomar un pulso de negra que sea lo suficientemente lento para que cada detalle se entienda con claridad, pero lo suficientemente rápido para que el oído perciba la relación de identidad entre materiales que se imiten; éste podría ser negra=65.

El segundo movimiento, *Largo e dolce*, sugiere de entrada que debe ser lento. Esta idea es apoyada por la gran cantidad de ornamentaciones escritas por el propio compositor en valores de fusa, que si se tocan demasiado rápido, arruinarían su carácter *cantabile* y parecerían un despliegue de virtuosismo innecesario; y también por el ritmo armónico, que

llega a ser de corchea en algunas ocasiones. Por otro lado, al tomar la decisión de realizar variaciones *extempore* en las repeticiones, es necesario dar espacio para que se escuchen claramente y cumplan su papel de adornar la música, no de oscurecerla. En ese caso, corchea=65 funciona bastante bien.

El tercer movimiento, marcado como *Presto* deja claro su carácter rápido y, al estar ligado a una danza (la *Giga*), es necesario indagar sobre ella. Dolmetsch (1946) señala que las danzas variaron a medida que pasaba el tiempo, pero que es posible encontrar pistas sobre la práctica común de la velocidad a la que se interpretaban: según Quantz era rápida, pensada en un pulso por compás (cuando se escribe en 6/8), y con arco corto y ligero; y para Thomas Mace, ligera y sarcástica. Es evidente entonces que el carácter de rapidez y vivacidad era su particularidad principal, y debe ser tenida en cuenta. Es necesario anotar que, según lo propuesto por Cone (1968) sobre equivalencias rítmicas cuando hay cambio de métrica, la relación que se escogió para mantener la unidad del pulso en sus dos partes es de blanca=negra con puntillo=115-120.

Hay que anotar que los tratadistas permiten mayor flexibilidad en el tiempo de la que se suele conceder a la música barroca, pues a veces se presupone que, por regla general, éste debe ser muy estricto. Donington (1947), por ejemplo, recopila afirmaciones que se encuentran en algunos documentos de la época: para Tippett el tempo debe ser correcto pero flexible para dar espacio al fraseo espontáneo y no caer en la monotonía, Quantz pide permitir tiempo para el fraseo expresivo y Frescobaldi sugiere directamente hacer *ritardandos* en las cadencias.

Por otro lado, aunque los cambios dinámicos son señalados por los tratadistas como algo fundamental en cualquier interpretación, es raro que los compositores escribieran marcas dinámicas o reguladores. Para Lawson y Stowell (2003) el predominio de las básicas *f* y *p* conlleva a que algunos músicos utilicen el principio incorrecto de tocar en escalones dinámicos, es decir manteniendo largos pasajes en una dinámica uniforme. Para ellos es necesario entender que las marcas dinámicas representaban un marco general de la estructura de la pieza y por lo tanto hay lugar para los cambios dinámicos graduales (*crescendo* y *decrescendo*) que apoyen un fraseo más orgánico. Con respecto a su relación con la textura, podría decirse que no sólo debe mantenerse el precepto de que cada vez que aparece el material principal éste debe tocarse más *forte*, sino que es posible enfatizar la relación que existe entre las voces utilizando la variedad dinámica que puede resultar de los cambios graduales, más que de los abruptos.

En el siguiente pasaje del tercer movimiento, por ejemplo, se encuentra el sujeto en el bajo superpuesto al inicio de la frase de la flauta que corresponde a la voz que tiene mayor movimiento al inicio del episodio. Ésta última puede destacar el cambio de papeles que ocurre realizando un *crescendo* que demuestre cómo su importancia va aumentando mientras la del bajo va disminuyendo.



2. Sobre el instrumento para el que fue escrito originalmente:

2.1 El Traverso:

En su libro *The Early Flute*, John Solum (1995) explica de manera detallada la naturaleza del instrumento para el cual fue escrita esta sonata: el flauto Traverso, flûte traversière, traversa o flauta alemana. Señala que la flauta es uno de los instrumentos que más radicalmente ha cambiado, pues aquella que se utiliza hoy en día, desarrollada por Theobald Bohem (1794-1881), construida en metal y con un mecanismo complicado soldado al tubo, difiere bastante de la renacentista, barroca y clásica, hecha madera o marfil y con diseño y mecanismo sin llaves, muy simple.

Anota que la flauta barroca surgió alrededor de 1670 probablemente en Francia u Holanda, y se utilizó más o menos hasta la segunda mitad del siglo XVIII. A diferencia de la renacentista (que tenía sólo dos partes para ensamblar y ninguna llave) presentaba ya tres o cuatro partes y una o más llaves; era además cónicas, no cilíndricas, lo que quiere decir que el diámetro del tubo en la cabeza era más grande que en la pata, mejorando el registro agudo y logrando una afinación más precisa de la escala; en consecuencia los agujeros estaban más cerca entre sí, lo que permitía una mayor facilidad técnica y conllevó, por lo tanto, a una mayor exigencia en las obras. Su rango de afinación estaba entre La=392 y La=415 pero existían algunas afinadas en diferentes tonalidades: unas el Sib, otras como la Flute d'Amore en La. Su rango era de dos octavas, desde el Re del primer espacio en clave de Sol. Desde la década de 1720 aparecieron las flautas de 4 piezas que, al tener varias partes intercambiables, facilitaban al intérprete variar más la afinación (que era muy cambiante según la ubicación geográfica) sin necesidad de tener diferentes instrumentos. Éste último es, posiblemente, el instrumento para el cual Bach tenía pensada su sonata: una flauta de 4 piezas, con una afinación en La=415 aproximadamente.

El conocer las diferencias entre los instrumentos de la época y los actuales plantea la pregunta sobre si se debe ser estricto respecto a su uso en cada repertorio. Walls (2006) presenta una posición interesante que es la convicción de que la mejor manera de interpretar esta música es emulando los timbres para acercarse lo más posible al mundo

sonoro de la obra, y cada uno debe preguntarse hasta qué punto habría que esforzarse en adaptar los instrumentos. Agrega que aunque ciertos compositores sí requerían un tipo de instrumento determinado (Haydn, por ejemplo, especificaba a veces la marca de construcción de los teclados para los cuales escribía), Bach, por su parte, se adaptaba a las circunstancias, teniendo espacio siempre para nuevas ideas y alternativas. En su *Pasión Según San Juan* cambió los laudes y violas d'amore por órgano y violines con sordina en su tercera y cuarta versiones debido a la falta de instrumentistas, y adaptó algunos conciertos para clavecín, para que fueran interpretados en violín u otros instrumentos, lo que demuestra que su intención no era purista frente a mantener determinado timbre de manera estricta. Por lo tanto, se puede concluir que resulta viable interpretar sus sonatas en instrumentos modernos.

2.2 El sonido:

En el proceso de búsqueda del universo sonoro de la obra, las consideraciones respecto al timbre del instrumento para el que fue escrita son trascendentes, al igual que lo son las concepciones del "sonido ideal" de la época, presentes en los tratados. Respecto a lo primero, un factor determinante en la variación del timbre del Traverso es el material en el cual haya sido construido, según Solum (1995) cuanto más denso sea, más denso es el sonido. Anota que las flautas de la época solían ser, en orden de densidad, de marfil, granadilla, ébano, boj, palo de rosa y peral, y que la porcelana y el vidrio también eran usados, pero en menor medida. Señala entonces que las de marfil tienen un sonido más enfocado que las de madera pero menor flexibilidad, las de ébano más cálido, suave y elegante, y las de porcelana y vidrio brillante, claro y resonante. De esto puede concluirse que se prefería un sonido más cálido y oscuro, al ser tan raro el uso de los materiales que precisamente dan una cualidad de brillantez al instrumento.

Por otro lado, aunque resulta muy complicado describir las características tímbricas con palabras, los tratadistas intentaron dar pistas al intérprete sobre lo que se consideraba ideal: para Quantz (1752) debía recordar más a una contralto que a una soprano e imitar las notas de pecho; además debía ser claro, penetrante, grueso, denso y masculino; Antoine Mahaut (1759) hablaba de un sonido lleno, redondo y claro, suave, delicado y resonante; y Tromlitz (1791) señalaba que, aunque es cuestión de gustos, una asociación adecuada sería una bella voz humana: brillante, llena, resonante y con fuerza masculina (no chillona), suave pero llena, redonda, flexible y con timbre. Según Donington (1947), los cambios de color eran permitidos en pro de buscar los contrastes que los tratadistas describen como característica de una correcta interpretación, pero debían hacerse siempre observando que el sonido permaneciera transparente y claro.

Se hace evidente entonces que el timbre que se esperaba de un Traverso dista bastante de la brillantez típica de la flauta moderna, por lo que al interpretar música barroca debe cuidarse la intención de buscar un sonido un poco más oscuro, sin ir en contra de la propia

naturaleza del instrumento. Pero tal vez lo más importante es tener presente que, como lo expresan los autores, la claridad es una cualidad necesaria y debe ser una preocupación mayor.

2.3 Las articulaciones:

La articulación es esencial dentro de la retórica pues, como señalan Lawson y Stowell (2003), tiene que ver directamente con la dicción al referirse a la manera como se ejecutan los inicios y finales de la nota. Sin embargo durante el período en cuestión sólo se encuentran unas pocas escritas, y por ello es necesario remitirse a las fuentes primarias como los tratados, dado que, como señala Donington (1947), en algunas ediciones se añaden ligaduras más largas y complicadas de lo que deberían en música como la de Bach, que permite pocas y preferiblemente cortas.

El mismo autor recopila los planteamientos de diversos tratadistas (Quantz, Engramelle, Diruta, Geminiani) sobre este tema y concluye que, en efecto, la textura debe estar claramente articulada. Quantz, por ejemplo, enfatiza el hecho de que las notas no deben sonar unidas si no se supone que deban estarlo, y Engramelle, por su parte, sugiere realizar “silencios de articulación”, haciendo evidente una clara preocupación por la delimitación de las ideas musicales. Schweitzer (1966) refuerza esta idea al sugerir que bajo ninguna circunstancia debe mantenerse un *legato* perpetuo y monótono para que el fraseo esté claramente dirigido hacia un punto específico, en general los primeros tiempos, además de que cuando hay notas repetidas, éstas deben tocarse un poco más cortas con el fin de que se entienda su ataque. Plantea también que el fraseo debe ser simple y poder mantenerse durante toda la pieza, es decir que debe estudiarse a conciencia.

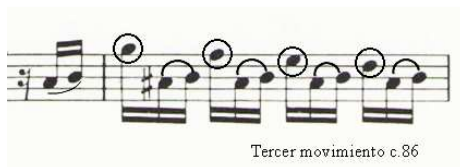
Es importante notar que el carácter de la obra juega un papel importante en la decisión del tipo de articulación que se utilizará, pues, como lo dice Geminiani, los movimientos lentos deben tener sensación de *legato* pero con una clara delimitación de las frases, en contraposición a aquellos con notas más rápidas, para los que funciona mejor el *staccato*.

Con el fin de lograr estas diferencias, los instrumentos de viento madera solían utilizar diferentes sílabas que daban riqueza a la dicción. Según Solum (1995) el tono dulce del Traverso requiere más variedad que la se da en una flauta moderna. Quantz (2001) propone utilizar las sílabas “Ti” para notas cortas e iguales, “Di” para melodías lentas y notas ligadas, “Tiri” o “Diri” para pasajes rápidos y “Did’Il” para pasajes muy rápidos (como equivalente al doble golpe moderno). De estas articulaciones, sólo la última resulta realmente difícil de utilizar en el instrumento moderno, y el uso de “Tiri” puede resultar útil para suavizar algunos pasajes. Por otro lado, Solum (1995) sugiere que al tocar grupos de notas ligadas debe haber un pequeño instante de silencio entre ellos para lograr cierta ligereza y advierte que esto resulta más complicado en la flauta moderna; sin embargo

puede aplicarse a pasajes como el siguiente, en el que también se ejemplifica el uso de la articulación “Tiri”:



Asimismo, el poner ligaduras en ciertos puntos en donde no se especifica ninguna articulación también puede ayudar a aclarar la dicción. En este pasaje se decidió incluir las siguientes para separar claramente la línea descendente Sol-Fa-Mi-Re (encerrada en círculos) de las notas La#-Si que funcionan a manera de pedal; así, la textura se organiza en dos planos (enfaticando su carácter polifónico) y no como una simple sucesión de semicorcheas.



Por último, según la información consignada en los tratados, parece ser un acuerdo el hecho de que cuando hay notas largas, éstas deben mantenerse primero *crescendo* y luego *decrescendo* para que su espacio esté claramente delimitado.

2.4 Las ornamentaciones:

Según Neumann (1983) la ornamentación es un aspecto que juega un rol muy importante en todas las artes del barroco pues representa la exuberancia como antítesis de la austeridad clásica. Al parecer, la práctica de ornamentar es tan antigua como la música misma, pues permite al intérprete jugar con las estructuras y, dado que el juego es inherente al hombre, termina siendo un mecanismo de expresión importante.

Tras las diversas revisiones de los tratados tanto Dolmetsch (1946) como Donington (1947), Lawson y Stowell (2003) y Neumann (1983) concluyen que la necesidad de ornamentar y aprender a hacerlo bien era de gran importancia para los músicos. Por ejemplo, en su tratado *Versuch über die wahre das Clavier zu spielen* (1753), C.P.E. Bach plantea que los ornamentos son parte indispensable y orgánica de la música, es decir que no sólo son útiles, sino también imprescindibles en la medida en que conectan las notas y les dan vida, lo que ayuda a transmitir los diversos sentimientos implícitos en la obra, y, en adición, son la oportunidad que tiene el intérprete para mostrar su virtuosismo técnico y su poder de expresión. Tan importante resultaba su uso que compositores como Corelli, Telemann, Benda y C.P.E. Bach escribieron guías sobre cómo debían ser tocados en sus obras.

A pesar de su evidente trascendencia los ornamentos no solían ser notados, en especial en la música que no era para teclado, pues se esperaba que el intérprete, basado en su conocimiento de estilo y estudio de género, carácter y tempo, sobreentendiera dónde y cómo debían ser utilizados. Tal es el caso de los trinos en las cadencias que, según Neumann (1983) eran los más omitidos y sin los cuales, para Donington (1947), se crea un efecto muy pesado y poco estilístico; por ello se decidió incluirlos en las cadencias en las que se consideró pertinente (por lo general aquellas que presentan el diseño de nota corchea con puntillo y semicorchea como anticipación de la resolución). Esto plantea al intérprete moderno el deber de preguntarse cuál es la mejor manera de ejecutarlos en términos de rapidez, duración, notas implicadas, posición métrica y alteraciones; debido a que los ornamentos alteran tanto el ritmo como la armonía y la melodía, y ya que para ninguno de los autores cabe la posibilidad de obviarlos, hay que realizar un análisis a fondo para poder responderse estas preguntas.

Neumann (1983) recomienda no generalizar la práctica común, o al menos lo que la tradición impone de entrada, y asimismo sugiere tener cuidado con entender muy literalmente los documentos teóricos, en especial las tablas de ornamentos que solían ser sus versiones simplificadas; de hecho advierte que incluso los mismos tratadistas recomendaban no fiarse completamente de ellas: por ejemplo Peri (1600) resaltaba la imposibilidad de escribir los ornamentos, o al menos de aprenderlos basándose en lo escrito, Bésard (s. XVII) y L'Affilard (1694), además de señalar que no era posible describirlos, creían que sólo era factible aprenderlos por imitación, y todo esto debido a su naturaleza pues, para Rameau, el mérito de ornamentar radicaba en el carácter de espontaneidad que presentaran los adornos y eso es algo difícilmente expresable en palabras. Neumann (1983) concluye que, si bien no hay una solución definitiva, deben buscarse pistas en las evidencias externas (como los símbolos) y las internas (los aspectos de la música que sean lógicos: melodía, armonía, contrapunto, métrica ritmo, fraseo).

Dado que el ejercicio de ornamentación varía tanto respecto a circunstancias de contexto es necesario, para los objetivos de este trabajo, centrarse en lo referente al lenguaje de Bach, quien, según Neumann (1983), más que acumular, sintetizó los diferentes idiomas que lo influenciaron (en especial los modelos de ornamentación francés e italiano) para crear su propio lenguaje; por lo tanto las conclusiones que se presentarán a continuación se limitan al estudio del funcionamiento en su música, que difiere de otras de la misma época.

El primer precepto con el que se encuentra el intérprete de música barroca es que los trinos inician desde la nota de arriba y deben tocarse sobre el tiempo fuerte al igual que las apoyaturas, sin embargo Neumann (1983), quien tiene un extenso estudio sobre las ornamentaciones en la música de Bach, advierte que esto sólo es cierto en la medida en que enriquezca la armonía y no se creen problemas de contrapunto, como quintas u octavas paralelas, lo cual es más probable de lo que parece y está completamente por fuera de la sonoridad buscada.

En el caso específico de esta sonata, existe un trino que ocurre sobre una suspensión que, si se realiza empezando desde la nota de arriba y sobre el tiempo fuerte, crearía una consonancia que iría completamente en contra del planteamiento armónico del pasaje.

Para responder cómo debería tocarse entonces, es pertinente remitirse a los consejos de Neumann (1983) al respecto. El autor señala que el trino debe dar brillo a la suspensión, no echarla a perder, por lo que iniciar desde arriba en tiempo fuerte estaría fuera de lugar; en consecuencia el intérprete debe escoger entre iniciarlo desde abajo, poner la apoyatura antes del tiempo o hacer una sola alternancia entre las notas, lo cual dependerá del contexto y el gusto. No obstante es común que cuando lo antecede la misma nota (como es el caso de una suspensión) la mejor opción sea iniciar el trino desde arriba antes del tiempo fuerte y no hacerlo durar demasiado para que se escuche claramente la resolución de la suspensión.



Primer movimiento c.36

Otra ocasión en la que resulta pertinente tocar las apoyaturas antes del tiempo fuerte es cuando anteceden a valores cortos, que necesitan ser escuchados sobre el tiempo para que la sensación rítmica se mantenga. Tal es el caso del siguiente pasaje:



Segundo movimiento c.2

Es muy importante anotar que, como indica Donington (1947), Bach solía ornamentar sólo algunas apariciones de materiales que luego serían imitados y tal es el caso del sujeto de la fuga del tercer movimiento, y de algunos motivos del primero que se presentan ornamentado sólo en su primera aparición; sin embargo señala que se debe ser consecuente y aplicar el ornamento todas las veces que se cite el material.

Por último cabe agregar que el *vibrato* era considerado un ornamento y por ello Neumann (1983) advierte que su uso constante (normal hoy en día) era considerado de mal gusto por tratadistas como Leopold Mozart, y se restringía únicamente a notas largas y movimientos cromáticos o que expresaran afectos fuertes. Menciona además que Bach solía indicarlo mediante una línea ondulada, por lo que su uso no debe ser tomado a la ligera. Yendo hacia

aspectos más técnicos, Solum (1995) explica que durante el barroco no se hacía por vibración de la corriente de aire con los músculos de la garganta o el diafragma sino moviendo los dedos para cambiar la apertura de los huecos, lo que quiere decir que resultaría muy difícil realizarlo continuamente en cada una de las notas. Concluye que el *vibrato* moderno puede ser usado en ocasiones pero con discreción, y por ello se resolvió que se utilizará sólo en el segundo movimiento, y de manera muy sutil. La preocupación por éste aspecto parecería ser relativamente nueva pues, al escuchar las grabaciones, es evidente que cuanto más antigua es, más *vibrato* utiliza el intérprete. Así por ejemplo, Nicolet y Rampal lo utilizan de manera prominente y constante, Galway lo limita sobre todo a las notas largas mientras Pahud lo modera un poco más y las versiones con Traverso de Hazelzet y Preston prescinden casi completamente de él.

III. Conclusiones

El conocimiento de la armonía es muy útil en el momento de decidir tempos (supeditados al ritmo armónico), ornamentaciones (que no creen sonoridades poco idiomáticas) y articulaciones formales (definidas por las cadencias); sin embargo es necesario el estudio de otros componentes de la música para tener una visión completa de su comportamiento, como el ritmo (determinante en la generación de energía y dirección), la melodía (vital para realizar una dicción correcta de las ideas) y el contrapunto (muy importante a la hora de agregar ornamentaciones o realizar variaciones *extempore*).

La música de Bach está construida de manera tan compleja que cualquier alteración de alguno de sus componentes puede cambiar su percepción de manera radical. La labor del intérprete no se trata de buscar una interpretación única o definitiva, sino de tener consciencia de cómo cada decisión afecta la percepción de quien escucha.

Al interpretar música barroca se debe tener presente que existen muchos prejuicios y preceptos sobre lo que se debe o no se debe hacer que no están muy bien fundamentados. Las ideas de que el tempo debe ser rígido, los cambios dinámicos abruptos y los ornamentos tocados de una única manera, han sido revisadas y refutadas durante los últimos años, lo cual ayuda a idear una interpretación más variada en posibilidades y rica en sonoridades.

Debido a que las prácticas interpretativas variaron tanto a lo largo de los años, es de vital importancia algún tipo de análisis que permita entender las diferentes concepciones que se tenían sobre la música, en el caso de que lo que se busque sea una interpretación cercana al resultado sonoro que habría esperado el compositor, pues todo lo referente a los preceptos compositivos tiene un impacto directo en las decisiones que debe tomar el intérprete.

Bibliografía y discografía

Bibliografía

Anderson, Nicholas. 2002. "The complete flute sonatas. Introduction". *Hyperion Records*. <<http://www.hyperion-records.co.uk/al.asp?al=CDA67264/5>> [Consulta: 10 de Abril de 2012].

Bach, Johann Sebastian. 1978. *Flötensonaten, The four authentic sonatas*. Munich: Urtext.

Boorman, Stanley. 2013. "Urtext." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/28851>> [Consulta: 1 de octubre de 2013].

Cone, Edward. 1968. *Musical form and musical performance*. New York: W.W. Norton.

Dolmetsch, Arnold. 1946. *The interpretation of the music of the XVII and XVIII centuries revealed by contemporary evidence*. London: Novello.

Donington, Robert. 1947. "On interpreting Early Music". *Music & Letters, Vol. 28 No. 3*, p.p. 223-241. <<http://www.jstor.org/stable/854489>> [Consulta: 1 de febrero de 2013].

Lawson, Colin James and Robin Stowell. 2003. *The historical performance of music: an introduction*. Cambridge: Cambridge University.

Marshall, Robert L. 1979. "J. S. Bach's Compositions for Solo Flute: A Reconsideration of Their Authenticity and Chronology". *Journal of the American Musicological Society, Vol. 32, No. 3 (Autumn, 1979)*, pp. 463-498. <<http://www.jstor.org/stable/831251>> [Consulta: 18 de Abril de 2012].

Neumann, Frederick. 1983. *Ornamentation in baroque and post baroque music with special emphasis on J.S. Bach*. Princeton: Princeton University.

Platón. 1871. "Ion". En: *Obras completas de Platón, tomo 2*. Madrid: Medina y Navarro.

Quantz, Johann Joachim. 2001. *On playing the flute the classic of baroque music instruction*. London: Faber and Faber.

Reid, Stephan. 2006. "Preparándose para interpretar". En: *La interpretación musical*. Editor: John Rink, traducción de Bárbara Zitmann. Madrid: Alianza editorial.

Rink, John. 2006. "Análisis y (¿o?) interpretación". En: *La interpretación musical*. Editor: John Rink, traducción de Bárbara Zitmann. Madrid: Alianza editorial.

Schweitzer, Albert. 1966. *J.S. Bach*. Translation: Ernest Newmann. New York: Dover.

Solum John. 1995. *The Early Flute*. New York: Oxford Press Inc.

Thurmond, James Morgan. 1991. *Note grouping. A method for Achieving Expression and Style in Musical Performance*. Galesville, Maryland: Meredith Music Publications.

Walls, Peter. 2006. “La interpretación histórica y el intérprete moderno”. En: *La interpretación musical*. Editor: John Rink, traducción de Bárbara Zitmann. Madrid: Alianza editorial.

Discografía

Aurèle Nicolet and Karl Richter. 1988. *Bach: Flöten Sonatas*. CD. Holanda: Archiv Production.

Emmanuel Pahud and Trevor Pinnock. 2008. *Bach: Completed Flute Sonatas*. CD. London: EMI Classics.

Henrik Wiese, Anikó Soltész and Yves Savary. 2000. J.S. Bach, Flötensonatas. Alemania: Ars Musici.

James Galway, Phillip Moll, Sarah Cunningham. 1995. *Bach: Sonatas*. CD. Estados Unidos: RCA Victor.

Jean Pierre Rampal, Jordi Savall and Alain Marion, Robert Veyron-Lacroix. 1992. *J.S. Bach, Sonates pour Flute*. CD. Francia: Erato.

Julius Baker and Sylvia Marlowe. 1947. *J.S. Bach 6 Flute Sonatas BWV 1030-1035*. Hong Kong: Naxos classical archives.

Linda Wetherill and Judith Norrell. 1981. *Bach for Flute & Harpsichord*. New York: DTR Co.

Maxence Larrieu, Huggete Gremy-Chauliac and Amauru Wallez. 1983. *J.S. Bach Les 8 Sonates pour flûte*. Francia: Solstice.

Stephen Preston, Trevor Pinnock and Jordi Savall. 2007. *J.S. Bach, The Flute Sonatas*. Inglaterra: CRD records.

Wilbert Hazelzet, Jaap Ter Linden and Hendrik Bouman. 1983. *J.S. Bach: Flötensonaten*. CD. Holanda: Archiv Production.

una repetición del mismo gesto, éste no funciona de la misma manera pues, aunque todos son acordes con séptima, sólo uno de los presentados en cada compás es dominante (la séptima del restante no es funcional), sin embargo en el c.5 la dominante aparece en la segunda mitad del compás, siendo el Sol de la flauta una séptima que resuelve al Fa# del siguiente compás como se muestra en la gráfica, pero el c.6 presenta primero la dominante con una séptima que debe resolver en la mano derecha del piano (Do-Si), y el Fa (encerrado en el círculo) aparece como una séptima cuya resolución no ocurre pues, al no ser funcional, no es necesario.

The image shows a musical score for piano and flute, measures 6 through 9. The score is in G major (one sharp). Measure 6 features a dominant chord with a circled note (Fa) and a dashed line labeled 'Resolución' pointing to the next measure. Measure 7 shows a chord with a circled note (Do). Measure 8 shows a chord with a circled note (Si). Measure 9 shows a chord with a circled note (Fa). The bass line includes the following chords: Bm: iv (7), V7/III, V7/VI, VI (7). The piano part has a circled note (Do) in measure 6 and a circled note (Si) in measure 7. The flute part has a circled note (Fa) in measure 6 and a circled note (Mi) in measure 7. The score is labeled 'IV' at the bottom left.

El hecho de que su armonía funcione de manera diferente apoyaría el fraseo más utilizado por los intérpretes, pues éste plantea una distinción clara entre los dos gestos; sin embargo, dado que las notas a las que se llega por salto son parte de la armonía, no llevan consigo ningún tipo de tensión o de movimiento, que es la característica fundamental que Thurmond (1998) propone para las anacrusas, por lo que sería difícil pensarlas como tal. Lo que sí habría que tener en cuenta es que el Sol del tercer tiempo del c.7 es el mismo que luego va hacia el c.8, como se muestra en la gráfica con la línea punteada, y es éste el que representa la disonancia importante en la armonía, por lo que el Mi resulta más como un rebote o un adorno de esta séptima; por otro lado, en la repetición del gesto (c.8) el Re también es parte de la armonía, por lo que su función es la misma.

En conclusión, tal vez la mejor opción sería entender el primer gesto como un todo, parecido a como lo hace Baker, sin embargo esta decisión conlleva a que el siguiente gesto deba ser cortado en alguna parte para poder respirar, dejando poco clara la relación de identidad que tienen estos materiales (aunque funcionen diferente). Debido a esto se resolvió que la mejor alternativa es frasear como lo hacen Hazelzet y Rampal, entendiendo

los saltos como un rebote de la nota anterior, y la última corchea de cada compás como la verdadera anacrusa.

Ambigüedad en la ornamentación

Tras un análisis minucioso dos de las apoyaturas presentes en el segundo movimiento dejan algunas dudas respecto a su ejecución: la primera y más complicada es la que ocurre al final del movimiento. Si bien Neumann (1983) deja claro que debido a la textura altamente polifónica de la música de Bach lo más recomendable es hacer las apoyaturas cortas, también plantea que en una cadencia final, cuando todas las voces han llegado a su reposo, hacerlas un poco más largas podría enriquecer la armonía y dar mayor expresión a la obra. La pregunta que surge entonces es qué tan larga debería ser. Quantz (2001) propone que si las apoyaturas se encuentran ligadas a una nota con puntillo que tenga un valor relativamente largo en métricas con subdivisión ternaria, la duración de la apoyatura debe corresponder al valor de la nota real, y su resolución debe tener el valor del puntillo; no obstante, si se tiene en cuenta ese consejo en este caso, al tocar la primera casilla se resolvería la disonancia en el momento en el que el clavecín hace un Fa# (señalado con la flecha) que es parte del conector que permite regresar para la repetición, y al presentar al oyente esos dos eventos simultáneos se pierde la claridad en cuanto a la función de cada uno:

spie- *) The sources leave it open as to whether g# or g should be played. *) D'après les sources on ne peut pas déterminer s'il s'agit d'un sol# ou sol.

Por ello se decidió que la primera vez que se toque, la apoyatura tendrá el valor de una corchea para dar paso al conector del clavecín, y la segunda tendrá el valor de la negra para dar mayor sensación de conclusión al fragmento.

La otra apoyatura que merece especial atención es la que aparece en el c.10 (encerrada en el círculo) pues es la única que resuelve por salto ascendente. Lo primero que señala Neumann (1983) acerca de este tipo de adorno es que su función no es enriquecer la armonía dado que, si fuera una disonancia, debería resolver por grado conjunto; en este caso se puede constatar que efectivamente hace parte de la armonía de V7 y por lo tanto su carácter es melódico. Esto sugiere entonces que no hay razón para tocarla sobre el tiempo

fuerte, idea que queda apoyada por el hecho de que la figura que la sigue es rápida y perdería su claridad rítmica si ésta se oscurece.



Las variaciones *extempore*

Se consideró pertinente incluir dentro de estos fragmentos algunas de las consideraciones que se tuvieron respecto al ejercicio de ornamentar las repeticiones del segundo movimiento, dado que todas las decisiones son casos especiales que tuvieron que ser mirados con detenimiento dentro de su contexto.

Para contextualizar un poco, según Lawson y Stowell (2003) las ornamentaciones *extempore* (que traduciría arbitrarias o improvisadas) corresponden a una reelaboración de la música que puede ir desde agregar unos cuantos trinos hasta reinventar todo sobre la estructura. Eran utilizadas principalmente en movimientos lentos de estilo italiano pero no estaban restringidas solamente a ellos, y su propósito era dar interés a la reaparición del material en aquellas formas binarias en las que cada sección se repite o en las formas *Aria da capo*. Plantean como principio general la búsqueda de balance mediante patrones consistentes que den unidad y sugieren añadirlos a la melodía en sus puntos estructurales como cadencias o notas importantes. Algunos de los métodos que proponen, a parte de los ornamentos convencionales, son notas de paso, repetición de notas, bordados, escalas de no más de una octava que rellenen saltos, *tempo rubato* (que significa flexibilidad en el *tempo*), y cambios de articulación, dinámica, ritmo y fraseo.

Debido a su naturaleza, como le señala Neumann (1983), no se prestan para formular doctrinas y es por eso que es de vital importancia revisar qué sucede con el compositor específicamente. El mismo autor aclara que los movimientos lentos de Bach no son tan austeros como los de los italianos, debido a que, como lo menciona Ludwig Landshorff, poseen una gran riqueza armónica y sus bajos suelen tener mucho movimiento; por esta razón el recargarlos con demasiados ornamentos resultaría innecesario y sólo conseguiría oscurecer la textura. Si bien el segundo movimiento de esta sonata ya presenta varios ornamentos escritos por el compositor del tipo de apoyaturas y trinos, y otros escritos en

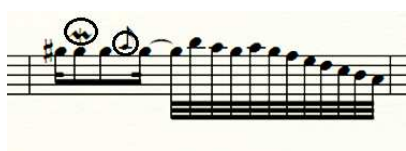
notación corriente como las escalas en fusas, existen algunos lugares en los que caben ornamentos que permitan dar variedad en las repeticiones.

Neumann (1983) da una lista de posibilidades que fueron tomadas en consideración y siempre comprobando que no se presentaran problemas de contrapunto o de armonía:

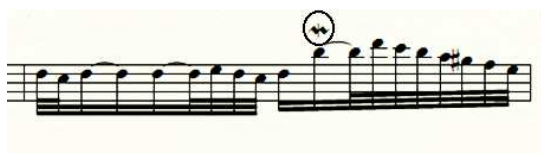
La primera es que se pueden añadir notas de paso no acentuadas en movimientos descendentes y a menudo también en ascendentes, como en el c.3, en el que se añadió la siguiente (encerrada en un círculo):



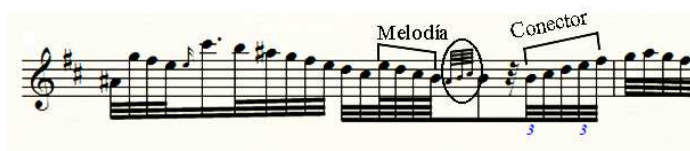
También es posible añadir apoyaturas o mordentes en notas repetidas, como es el caso del siguiente ejemplo (c.13):



Además, otro sitio donde cabe el mordente es después de un salto ascendente, generalmente a tiempo fuerte. En el siguiente fragmento el salto ocurre hacia un tiempo débil, pero al estar sincopado el efecto resulta bastante satisfactorio (c.7):



Por otro lado, también se pueden utilizar conectores entre frases, como éste entre los c.c. 10-11. A este pasaje también se añadió un cambio melódico y un pequeño grupo de notas, encerrado en el círculo:



Por último, algo que resulta curioso es que en las grabaciones escuchadas es más recurrente que sea el instrumento de teclado quien realice las ornamentaciones en las repeticiones. De todas ellas, sólo Wetherill realiza un trabajo de ornamentación completo en conjunto con el clavecín, mientras Wiese lo hace exclusivamente en la primera parte, Rotholz ornamenta el

movimiento completo junto con el *fortepiano* pero en menor medida igual que Hazelzet, y por otro lado Larriedu, Galway y Pahud dejan el trabajo al clavecín.